

заклЮчить, что Х. Кортасар, писавший о невозможности создания расказа без «некого сдвига, нарушающего «нормальное» состояние сознания», построил особое в феноменологическом смысле пространство переживания бытия, которое невозможно объективировать в традиционной (логической, причинно-следственной) системе координат.

© В.М. Паверман  
Екатеринбург

## АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ 60-Х ГОДОВ XX ВЕКА: ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

60-е годы XX века – один из самых бурных в политическом отношении периодов в истории США – стали важным периодом и в истории американской драматургии.

Наиболее значительные пьесы этого десятилетия созданы Э. Олби («Что случилось в зоопарке», «Не боюсь Вирджинии Вулф» и др.) А. Копитом («Папа, папа, бедный папа...», «Индейцы»). Дж. Гелбером («Связной»), К. Брауном («Каземат»), Дж. Ричардсоном («Юмор вишельника»), Теннесси Уильямсом («Ночь игуаны»). А. Миллером («После грехопадения», «Это случилось в Виши»), Дж. -Г. Лоусоном («Чудеса в гостини»), Б. Стейвисом («Харперс-Ферри»), Л. Хэнсберри («Изюминка на солнце», «Плакат в окне Сиднея Брустайна», «Белые»), Дж. Хеллером («Мы бомбили Нью-Хейвен»), Дж. Фейффером («Убийство в Белом доме»), М. Дьюберманом («В белой Америке»), М. Терри («Вьет-рок»), Ж.-К. Ван Италли («Америка, ура!»). С. Шепардом («Каменный сад»).

В театре страны работает множество талантливых художников, ведутся интенсивные новаторские поиски. По сравнению с предшествующей декадой значительно возрастает роль театра и духовной жизни общества. Факт появления на сцене большого числа пьес, в которых разрабатываются актуальные проблемы социальной жизни, свидетельствует о том, что идея «причастности» овладевает умами американских авторов.

Идет напряженный и плодотворный поиск в области театральной этики, где повышенную роль играет публицистика. Полемическая направленность произведений находит воплощение не только в остроте драматургической формы, но и в стремлении многих художников установить непосредственный контакт актеров с аудиторией. Открытием авторов пьес подобного рода является «разомкнутый» характер произведения, его ориентация на прямое общение исполнителей с залом. С публицистической направленностью пьес связан интерес целого ряда драматургов к «эффекту очуждения» Б. Брехта; эта художественная тенденция великого реформатора театра творчески осмысливается А. Миллером. Э. Олби. А. Копитом, Дж. Гелбером, М. Дьюберманом,

Дж. Хеллером, которые предлагают свои оригинальные модификации «эффекта очуждения».

Установка на авторский эксперимент определяет характер искусства большинства художников «критического десятилетия». Прослеживаются два основных направления этого движения. С одной стороны, обновляются выразительные возможности драмы, складывающейся в русле театра реалистической достоверности. С другой – осуществляют-ся смелые эстетические искания, связанные с отходом художественного сознания от норм реалистического театра. Особого успеха достигают на пути развития американской сцены авторы, идущие в направлении нетрадиционного синтеза многих и разных театральных систем (психологический и условный театр, антидрама, пантомима, театр марионеток и т.д.), жанров и стилей, органично сопряженных в рамках отдельных произведений. Рисуя своих персонажей на пересечении неоднородных художественных структур А. Миллер, Б. Стейвис, Дж. Г. Лоусон, Л. Хэнсберри, Э. Олби, М. Терри, Ж.-К. Ван Италли, Дж. Хеллер и другие драматурги достигают большого смыслового и эстетического эффекта в раскрытии характеров и изображаемых ситуаций.

Абсурдистская линия оказывается особенно влиятельной в американском театре 60-х годов. Воздействие поэтики антидрамы на творчество того или иного писателя проявляется по-разному. Так, в пьесах Дж. Гелбера «Связной» и К. Брауна «Каземат» средством раскрытия абсурда действительности становится сама реальность, то есть та конкретика жизни, которая в процессе ее воплощения в произведении не нуждается в художественном преувеличении, поскольку она сама по себе, в собственной своей нелепости, доходит до абсурда.

В пьесе Дж. Хеллера «Мы бомбили Нью-Хейвен» контакт с эстетикой антидрамы проявляется в иной форме: палитра автора в целом традиционна для сатирического театра, но абсурдный смысл исходной ситуации пьесы (война США со всем миром, в том числе и со своим народом) сообщает читателю-зрителю ощущение вопиющей несуразности происходящего на сцене. В этом отношении пьесе Хеллера близка драма А. Копита «Индейцы», в художественной архитектонике которой отсутствуют элементы поэтики антитеатра, но весьма сильно настроение абсурда исторического (факта истребления индейского народа), абсурда, тем более устрашающего, что давняя ситуация повторяется для Америки в 60–70-е годы на земле Вьетнама.

В творчестве Э. Олби, Дж. Ричардсона, С. Шепарда, Ж. -К. Ван Италли, М. Терри, Дж. Фейфера наблюдается прямое обращение к средствам выразительности антидрамы.

Творчество названных выше писателей свидетельствует о том, что театр абсурда в его французской ипостаси в искусстве Америки значительно преобразуется, что объясняется рядом причин исторического, духовного и эстетического характера.

Во-первых, философия безверия, на основе которой вырос французский антитеатр, во многом обуславливается трагическим опытом Второй мировой войны, в апокалипсическом духе осмысленном художниками театра абсурда. Во-вторых, существенным фактором, оказавшим сильное влияние на преобразование американского театра абсурда, является рационалистический склад менталитета соотечественников Э. Олби – людей, как правило, не склонных к созерцательности. В такой аудитории свойственная антидраме отвлеченность изображения мира не может найти понимания и требует «поправки на конкретность». В-третьих, гротеск абсурдистской драмы, будучи по своим внешним очертаниям комическим заострением, естественно входит в контакт с сатирической традицией в обличительных пьесах Э. Олби, Дж. Ричардсона, А. Копита, Ж.К. Ван Италли, С. Шепарда, М. Терри. Дж. Хеллера, Дж. Фейфера и утрачивает свой вселенский смысл, превращаясь в средство воплощения абсурдности вполне узнаваемых, конкретных явлений, отражающих извращенность норм жизни современного общества. За счет гротеска театра абсурда обогащается и поэтика психологической драмы, о чем свидетельствуют пьесы Э. Олби, Дж. Гелбера, Л. Хэнсберри. И, наконец, своеобразный характер абсурдистского направления в американской драматургии определяется ее тесной связью с реалистической традицией национального и мирового театра (Г. Ибсен, А. Чехов, Ю. О'Нил, Л. Хелман, А. Миллер).

Эффективным проявлением творческих открытий американских драматургов 60-х годов может быть названа их устремленность к освоению не только «соседних» жанров и театральных систем, но и смежных видов искусства. Поэтому характерная черта формы произведений изучаемого периода – наличие в ней элементов живописи, музыки, кинематографа. Яркое выраженное символическое начало – активная функция света, цвета, музыки в создании поэтического плана – определяет уникальность формы драмы Т. Уильямса «Ночь игуаны». Эстетические открытия ее автора, сделанные еще в середине 40-х годов («Стеклянный зверинец»), не только последовательно подтверждаются им самим и позднее, но в 60-е годы в той или иной мере находят воплощение в творчестве других драматургов – Э. Олби, Л. Хэнсберри, Дж. Ричардсона, Ж.-К. Ван Италли, Дж. Фейфера. Пристальное внимание Э. Олби и С. Шепарда привлекает музыка: она становится основой действенного развития в ряде их произведений.

К интересным результатам приводит стремление ряда писателей объединить выразительные возможности драмы и кинематографа, чем и определяется оригинальность пространственного рисунка действия в пьесах Дж.-Г. Лоусона «Чудеса в гостиной», Б. Стейвиса «Харперс-Ферри», А. Миллера «После грехопадения». Их авторы пересматривают традиционную структуру игровой площадки с целью добиться в театре свойственной кинематографу непрерывности действия. Аналогичная

тенденция дает себя знать и в творчестве Олби: его пьеса «Смерть Бесси Смит» представляет собой последовательность коротких эпизодов, действие которых разворачивается в разных точках сцены. Синтез искусств, таким образом, обогащает выразительные возможности драмы.

Универсальность художественной формы, разрабатываемой драмой США, в высшей степени содержательна: она пронизана пафосом философско-исторического понимания личности, при котором герои показываются не просто в конкретной жизненной ситуации, но и как участники глобальных процессов движения человеческой истории (Б. Стейвис, Э. Олби, К. Браун, Л. Хэнсберри, М. Дьюберман, А. Копит, Л. Джонс). Весьма усиливает эффект драматургического текста и пристальное внимание ряда драматургов к развернутой форме пьесы, ее панорамности («Индейцы» А. Копита, «В белой Америке» М. Дьюбермана, «Невольничий корабль» Л. Джонса, «Америка, ура!» Ж. К. Ван Италли, «Вьет-рок» М. Терри).

В целом же новаторское завоевание американской драматургии 60-х годов, открывающее широкие перспективы для дальнейшего движения сценического искусства, заключается в подчеркнутой пластичности формы создаваемого театрального зрелища; в ней органично сочетаются и структурная неоднородность, и цельность, и жизненная достоверность, и условность. Мы видим, таким образом, что драматургам «критического десятилетия» свойственно представление о драме как о бесконечно разнообразном, неисчерпаемом в эстетическом отношении роде литературы. Такая раскованность формы пьес позволяет нам утверждать, что американская драматургия как художественный феномен делает в данный период значительный и впечатляющий шаг вперед.

© Л.Ю. Подкорытова  
Екатеринбург

## ОТРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ С. БЕККЕТА

Предметом нашего рассмотрения является ранняя новелла С. Беккета «Динь-дон» (сб. «More Pricks than kicks», 1934) в свете отражения в ней философской концепции бытия. Мы стремимся показать, как в художественном творчестве Беккета происходит формирование экзистенциалистской теории одновременно с ее возникновением в философских трудах Сартра.

Основной особенностью сознания главного героя новеллы, Белаквы, является то, что в размышлениях постоянно присутствует категория движения, столь важная для философии 17 века. Движение – одна из центральных категорий в трудах Декарта. Любопытно, что, заставляя своего героя мыслить категориями 17 века, Беккет оказывается очень современным. Декартовские идеи, преломляясь в главном герое, Белак-